

ARTE E PSICOLOGIA
Contributi e riflessioni

A cura di Stefano Ferrari e Cristina Principale



I quaderni di PsicoArt

Vol. 7, 2016

Arte e psicologia. Contributi e riflessioni

A cura di Stefano Ferrari e Cristina Principale

ISBN - 9788890522468

Edita da *PsicoArt - Rivista on line di arte e psicologia*

Università di Bologna

Dipartimento delle Arti

Piazzetta Giorgio Morandi, 2

40125 Bologna

Collana AMS Acta AlmaDL

diretta da Stefano Ferrari

ISSN 2421-079X

www.psicoart.unibo.it

psicoart@unibo.it

Indice

- 5 *Presentazione*
- 7 Roberto Caterina
Amare se stessi non vuol dire essere narcisisti: percorsi antichi e nuovi nelle arti terapie
- 17 Corinna Conci
*“Le fattezze dell’appartenenza”.
Ispirato alla performance Loro mi hanno detto (2014)*
- 33 Isabella Falbo
L’artista e il suo doppio. I paradossi della Critica Performativa
- 61 Stefano Ferrari
Cibo, arte e amore – nel segno del piacere
- 73 Giuseppe Galetta
Dissociazione creativa: il “trip” dell’artista
- 103 Vera Giommoni
La fruizione artistica: alcuni sviluppi tra psicofisiologia, psicoanalisi e neuroestetica
- 123 Andrea Gori e Alessandro Siciliano
*Lo scalo artistico del disagio adolescenziale.
L’esperienza bolognese della STAV*
- 129 Rosita Lappi
Forme del pensiero e disegni della mente. Esordi creativi in psicoterapia psicoanalitica
- 145 Marinella Maggiori, Rosaria Mignone e Mona Lisa Tina
Arti terapie presso il Centro Protesi di Vigorso di Budrio
- 173 Rosalba Maletta
Effetti di corpo e teologia della carne in Morte di Danton di Georg Büchner
- 211 Roberta Sorti e Laura Tieghi
Tornare ad abitare il corpo. La danza movimento terapia nell’incontro con i disturbi del comportamento alimentare

- 235 Chiara Tartarini
Didattica museale. Sulle tracce di un dilettevole spesamento
- 259 Fosca Ugoletti
Le parole (e gli oggetti) degli artisti. Un viaggio attraverso il corpo nelle sale della Collezione Maramotti
- 277 Susanna Venturi
Ritratto e autoritratto fotografico della donna in gravidanza nel XX secolo
- 299 Maria Chiara Zarabini
Leonora Carrington: raddomantiche incursioni nelle testimonianze letterarie sulla sua follia (e non solo)

MARIA CHIARA ZARABINI

Leonora Carrington: raddomantiche incursioni nelle testimonianze letterarie sulla sua follia (e non solo)

*Il testo analizza parte della produzione letteraria, grafica e pittorica di Leonora Carrington. In particolare, si sofferma sul testo *Giù in fondo* (1944), in cui l'artista rielabora la dolorosa esperienza del ricovero in una clinica psichiatrica spagnola, e lo pone in relazione con alcuni disegni e dipinti che testimoniano la sua visione tragica e distorta del mondo. Mette dunque in evidenza le potenzialità riparative dell'arte e della scrittura.*

Leonora Carrington: dowsing forays in the literary works on her madness (and not just that). *The essay examines a part of the literary, graphic and pictorial works by Leonora Carrington. In particular, it focuses on her memoir *Down Below* (1944), where she elaborates her painful experience of hospitalization in a Spanish psychiatric clinic, and correlates it with some drawings and paintings proving the artist's tragic and distorted vision of the world. Therefore, the paper highlights the reparative potential of art and writing.*

Confessioni di follia

Nella vasta e ancora poco divulgata produzione letteraria delle artiste del Novecento, un capitolo assai significativo è rappresentato dai testi redatti a testimonianza di una singolare e individuale esperienza di follia che alcune pittrici hanno vissuto in prima persona e voluto pubblicare durante la loro esistenza. Se il filo conduttore dell'indagine è riconducibile al concetto di scrittura come riparazione, scrittura come sfogo e controllo del dolore e dell'angoscia e di conseguenza scrittura con funzione catartica¹ l'artista surrealista Leonora Carrington (1917-2011) con il suo testo *Giù in fondo* (1944) ne è un esempio emblematico, che analizziamo in questo saggio soprattutto attraverso le sue molteplici auto-dichiarazioni, che attestano il potere salvifico della scrittura. Dall'altro lato, poi, il testo mostra come la scrittura, al pari del disegno, della pittura e della scultura, siano pratiche imprescindibili sia come espressioni creative che come, appunto, strumenti di superamento del disagio.



Fig. 1 – Ritratto fotografico di Leonora Carrington del 1944 in *Giù in fondo*, Adelphi, Milano 1979.

La produzione letteraria di Leonora Carrington può essere utile, dunque, al fine della comprensione di un contributo espressivo che nel suo essere “allargato” e interdisciplinare chiarifica sempre più la sigla costitutiva della sua creatività. Creatività che è trasversale a molteplici linguaggi che fra di loro si rapportano in modo dialettico. Dialettico, poiché l’urgenza dell’esprimersi si confronta sempre con la ricerca e la scelta di un mezzo che non escluda a priori gli altri, ma diventi luogo perenne della sperimentazione e, in questo caso, dell’affermazione della propria identità come dell’indagine che si può fare su di essa.²

La grande predisposizione all’attività letteraria di questa artista rappresenta, inoltre, solo un piccolo esempio nel vasto panorama, purtroppo ancora poco conosciuto e poco considerato nel contesto editoriale italiano, di come molte donne costituzionalmente tendano a sfuggire a rigide canonizzazioni identitarie (per esempio come pittrici o scultrici), preferendo una flessibilità produttiva e creativa già molto evidente nelle esperienze delle artiste coinvolte nelle vicende delle avanguardie storiche.³

Nel titolo di questo paragrafo introduttivo ho usato il termine “confessioni” poiché il testo della Carrington, non rientrando sempre in una schematizzazione stilistica precisa, oscilla fra il tentativo di trascrizione oggettiva dell’accaduto e il racconto di reminiscenze mitiche ed iniziatiche. Trascrizione comunque autobiografica che fonde insieme più generi letterari, in una sorta di flusso di coscienza e sapienza dal quale affiorano spesso consapevolezza esistenziali che diventano delle vere e proprie confessioni.

Spesso, come si vedrà, non c’è vergogna nello svelare le proprie fragilità: l’occhio ingenuo di un’autrice ancora fanciulla scruta la propria esistenza e la ripropone in modo candido e spietato allo stesso tempo.

Leonora Carrington: *Giù in fondo e ritorno*

Mercoledì 25 agosto

È il terzo giorno che scrivo, e pensavo di liberarmene in poche ore; è duro, perché io rivivo quell'epoca e dormo male, agitata e incerta dell'utilità di quel che faccio. Eppure devo raccontare la mia storia fino in fondo per poter uscire da questa angoscia. [...]. Come farò a scriverne se soltanto a pensarci mi fa paura? Sono terribilmente angosciata eppure non posso continuare a vivere sola con questo ricordo... So che quando l'avrò scritto, sarò liberata.⁴

Le poche righe riportate sopra rappresentano nel testo *Giù in fondo* (*En Bas*) alcuni fra i momenti auto-riflessivi più toccanti della Carrington sulla capacità curativa della scrittura e sulla necessità della condivisione di questa drammatica esperienza. La prima versione scritta del testo *En Bas*, testimonianza autobiografica del suo internamento in una clinica psichiatrica in Spagna, fu infatti redatta a New York su incoraggiamento di Breton, ma non fu mai pubblicata ed il manoscritto andò perduto.

Giunta in Messico, dopo la fuga dall'Europa travolta dalla Seconda guerra mondiale, la giovane Carrington incontra Pierre Mabilie (1904-1952), medico e scrittore francese che aveva già conosciuto a Parigi nella cerchia dei surrealisti con i quali collaborava alla rivista *Minotaure*, che la convince a fare un secondo tentativo di trascrizione dell'esperienza di follia. Leonora così racconta le sue sofferenze oralmente e queste sono trascritte dalla moglie di Mabilie, Jeanne Megnen, nell'agosto 1943, esattamente tre anni dopo lo svolgersi degli eventi.⁵

La trascrizione della testimonianza orale, se da un lato esplicita quello che alcuni critici hanno definito uno stile anti-letterario,⁶ dall'altro manifesta in modo palese quella forma di disagio che l'artista vive ancora in quel periodo e la sua incapacità ad agire attraverso la scrittura, pratica alla quale Leonora era comunque ormai avvezza da anni.⁷ *Giù in fondo* propone il susseguirsi degli eventi che, trascritti dal lunedì 23 agosto 1943 al giovedì 26 agosto, ripercorrono in modo puntuale le giornate che Leonora individua come quelle dell'amnesia fra il 19 e il 25 agosto 1940 e quelle antecedenti, relative alla fuga in Spagna dopo la cattura di Max

Ernst, con il quale conviveva da alcuni anni nella località francese di Saint-Martin d'Ardèche.

Il testo che risulta è così diviso in due parti: l'introduzione, dove lo sforzo mnemonico porta Leonora a rivivere le fasi precedenti il ricovero con un susseguirsi di eventi reali collocati in modo abbastanza preciso nello spazio e nel tempo, anche se sono già presenti distorsioni nell'interpretazione di alcuni personaggi e luoghi (Van Ghent/suo padre, la città di Madrid, "stomaco del mondo" e dove risiede per breve tempo prima di scappare negli Stati Uniti); e la seconda parte che si svolge con l'arrivo in Spagna, a Santander, nella clinica psichiatrica. In questo luogo, la descrizione degli accadimenti è filtrata attraverso una ratio più mitica, dove le visioni, i sogni, le allucinazioni costellano una sorta di percorso iniziatico. In questa seconda parte della testimonianza si può parlare di veri e propri varchi che ci aprono a mondi primigeni, ancestrali, androgini e metamorfici, che si riscontrano anche nella sua produzione pittorica, sia quella antecedente alla stesura del testo che quella successiva. Questa senz'altro rappresenta la parte più creativa delle memorie, dove il racconto del trauma, anche se ben percepibile, lascia il posto ad un narrare più fluido. Un racconto nel quale assistiamo ad un passaggio di stato, dalla sofferenza anche fisica ad una proiezione fantastica della mente, come se la memoria reinventasse il passato.⁸

Il narrare, nella prima parte, è serrato ed incalzante in un crescendo graduale, dove sono come elencate le varie fasi che porteranno all'internamento e che palesano la sua mancanza di adattamento alle norme sociali, la sua alienazione e le sue psicosi.

Dopo l'arresto di Max Ernst, per esempio, Leonora racconta di essersi provocata il vomito per sornare la sofferenza causata da questo forzato abbandono, si impone una dieta ferrea autopunitiva, convinta che il suo stomaco sia la sede della società che va purificata, si disinteressa degli avvenimenti storici che le accadono intorno (crollo del Belgio, occupazione tedesca della Francia) e, quando decide di fuggire in Spagna, dopo aver lasciato praticamente in dono ad un albergatore i suoi beni,⁹ prepara una valigia con gli oggetti più importanti sulla quale scrive *Rivelazione*.

Giunge, grazie all'aiuto di alcuni amici e dopo vari blocchi psicofisici a Madrid che lei identifica con lo stomaco del mondo da curare, mentre è convinta che l'ebreo olandese Van Ghent, conosciuto in città, sia colui che ipnotizza tutta la popolazione di Madrid per renderla schiava del nazismo. Quando, infine, dopo vari episodi, come quello in cui strappa i quotidiani per strada perché li considera uno strumento ipnotico usato da Van Ghent o fugge in un giardino pubblico a giocare con l'erba dopo che Van Ghent l'ha accusata di pazzia, si reca anche all'ambasciata inglese per convincere il console che la guerra è fatta a base di ipnotismo, viene dichiarata pazza e quindi internata nella clinica di Santander, in uno stato, come lei stessa afferma nel testo, di "cadavere", dopo essere stata anestetizzata. Dopo questo racconto rocambolesco, ma venato di una profonda angoscia e di uno stato di prostrazione misto ad esaltazione, la Carrington, nella seconda giornata di registrazione, in una condizione di maggiore pacatezza afferma:

Ho paura di cadere nella finzione, veritiera ma incompleta, per la mancanza di alcuni particolari che oggi non mi tornano alla memoria e che dovrebbero farci più luce. Stamattina sono assillata dall'idea dell'uovo e penso di servirmene come di un cristallo nel quale vedrei Madrid nel luglio-agosto 1940; perché non potrebbe riflettere la mia esistenza individuale, come pure la storia passata e futura dell'Universo? (p. 29)

Questa breve pausa riflessiva introduce il drammatico racconto dei trattamenti subiti nella clinica psichiatrica: l'ascenso procurato per impedirle di scappare, la costrizione di essere legata nuda nel letto per giorni in mezzo ai suoi escrementi, torturata dalle zanzare che lei crede essere gli spiriti degli spagnoli oppressi.

Leonora a questo punto prova a descrivere il manicomio di cui in fondo al testo fornisce una mappa alquanto particolare, dove senza una descrizione realistica segna i luoghi del suo vagare all'interno della clinica. Luoghi che nel disegno non hanno una forma architettonica né una trascrizione grafica convenzionale, ma conservano un loro ermetismo, quasi geroglifici solo in parte decifrati dalla "legenda" con i nomi dei vari reparti che lei ha rinominato dando loro un significato che può essere il frutto sia di una elaborazione a posteriori, ma anche di un tentativo di recupero mnemonico di quelle

che Leonora definisce le ragioni del corpo. Nel testo infatti dichiara: “[...] la Ragione deve conoscere la ragione del cuore e tutte le altre ragioni sentite dalla punta dei capelli fino alla punta dei piedi ...” (p. 43).

Il recupero mnemonico diventa, a questo punto, un’operazione che fonde insieme sia il tentativo di oggettivazione dell’accaduto che la necessità di ripercorrere mentalmente, e poi attraverso la scrittura e il disegno, quelle esperienze fisiche, quelle forti emozioni, che l’hanno profondamente traumatizzata. La mappa non pare però uno sforzo di oggettivazione spaziale, ma sembra riflettere piuttosto le connessioni mentali ed emotive di Leonora, un suo discorso interiore esplicitato attraverso un segno grafico forse più vicino ad un automatismo psichico puro, ossia una libera associazione di immagini che la avvicina alle esperienze surrealiste, che non ad un’operazione razionale vera e propria.

Nell’automatismo psichico l’intelletto, il gusto personale e la volontà cosciente devono essere banditi al momento della creazione e così nella mappa sono pochi gli elementi riconoscibili (gli alberi, i fiori). Mentre gli edifici – piccole concrescenze simili a funghi fantastici o animali marini, minuti geroglifici come lune, soli, fiori con petali, mani stilizzate come apici della cancellata che delimita il manicomio, il padiglione “Giù in fondo” dalle forme di un girasole nero o la bara con all’interno un corpo a due teste che rappresenta il reparto di radiologia dove venivano fatte le iniezioni di Cardiazol, Villa Amachu stilizzata a mo’ di conchiglia – sono disposti in modo da definire un luogo della sua mente piuttosto che la realtà.

La stessa Leonora durante la narrazione ammette: “... finii col credere di trovarmi in un altro mondo, un altro tempo, un’altra civiltà, forse un altro pianeta che conteneva il passato, il futuro e il presente insieme” (p. 35) – a riprova della sua incapacità (all’epoca, ma probabilmente ancora al momento della trascrizione, e il disegno della mappa ne è una testimonianza) di collocarsi in un contesto spaziale verosimile, come se tutta l’esperienza fluttuasse in una dimensione senza spazio e senza tempo.

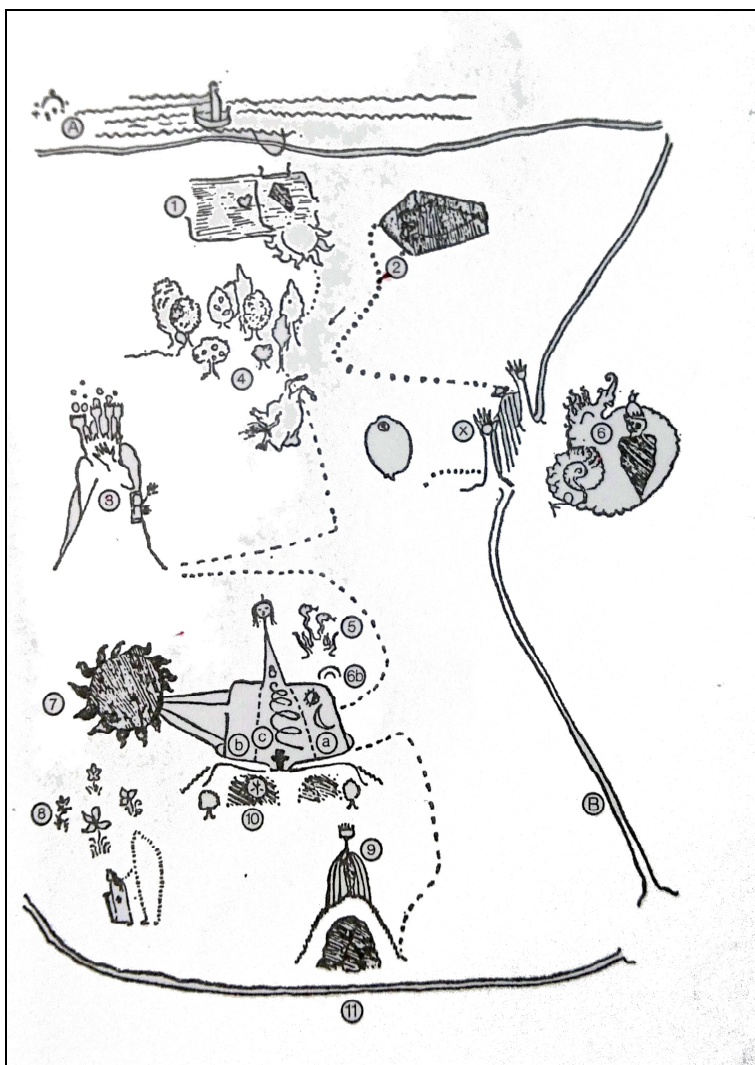


Fig. 2 – Piantina della Clinica di Santander disegnata da L. Carrington con relativa legenda dei luoghi pubblicata nella ed. italiana Adelphi, Milano 1979: A. Luogo deserto; cimitero di Covadonga; B. Alto muro che circondai giardino; X. Cancellata; 1. Villa Covadonga; 2. Radiografia; 3. Villa Pilar; 4. Meli, veduta sulla Casa Blanca e sulla valle; 5. “Africa”; 6. Villa Amachu; 6b. Albero; 7. “Giù in fondo”; 8. Orto; 9. Pergolato e caverna; 10. Abitazione di Don Mariano; 11. Strada “del Mondo esterno”; a. La mia camera “Giù in fondo”, l’eclisse e il limbo; b. Il rifugio; c. La biblioteca; Grande viale di “Giù in fondo”.

Nella mappa assistiamo al tentativo di condividere il percorso-esperienza attraverso un procedimento di reinvenzione, che evita una forma di *mimesis* rappresentativa e propone invece una rappresentazione altra.¹⁰ E anche secondo Stefano Ferrari, come per Freud, la nostra memoria funziona come una lente deformante che tende a reinventare il ricordo, soprattutto quando questo è doloroso, attraverso la scrittura o, in questo caso, attraverso il disegno, acquistando così una evidente funzione riparativa.¹¹

Il racconto poi continua con la prima iniezione di Cardiazol e l'impulso a descrivere le sensazioni provate è molto forte:

E sprofondavo di nuovo nel panico eterno. [...] Hai un'idea, ora, di che cosa sia il Gran Male epilettico? È questo che provoca il Cardiazol. Sepi poi che questo stato era durato dieci minuti; ero convulsa, pietosamente orribile e facevo smorfie che si ripercuotevano in tutto il mio corpo. (p. 51)

Su consiglio dei medici cerca di ricordare, senza riuscirci, il suo viaggio verso la clinica di Santander. Ma sembra stare meglio e viene trasferita in un altro padiglione in compagnia della vecchia balia che la famiglia le ha mandato dall'Inghilterra. In questa fase apparentemente più serena Leonora costruisce con alcuni oggetti presenti nella stanza il manichino di Elisabetta (la regina) di cui sente di doversi liberare e lo definisce il "primo rigetto di escrementi", manifestando quindi la soddisfazione e il piacere per un'operazione attiva che pare preannunciare in parte la guarigione. Ma vuole tornare a "Giù in fondo", il padiglione che lei identifica con il Paradiso, e quindi si susseguono altre crisi di ribellione e altre iniezioni, dalle quali lei è atterrita perché sperimenta di nuovo "immobilità, fissazione, realtà orrenda" (p. 74). Infine, la comparsa di un altro medico che le chiarisce la sua situazione, la rasserenare, e la narrazione termina con il suo superamento delle crisi.

Essendo stato registrato e scritto a tre anni di distanza dall'accaduto, e in più occasioni rimaneggiato anche attraverso le varie traduzioni,¹² il testo alterna alla precisa trascrizione degli eventi, giustificazioni create a posteriori e come filtrate dalla necessità di dare un senso al "mostro", nel momento in cui con la pubblicazione se ne vuole condividere l'esperienza.

Secondo Ferrari

la scrittura non si limita alla ripetizione, attraverso il suo racconto, dell'esperienza traumatica; essa infatti, nello svolgersi e nel procedere della sua gestualità, di fatto riflette e mima il lavoro psichico che presiede alla riparazione, al superamento del trauma. Di modo che la scrittura è, nello stesso tempo, il veicolo, lo strumento e l'espressione, l'esito del processo di riparazione.¹³

Ricordare diventa quindi, sempre citando Ferrari, un modo per ripetere un'esperienza (anche negativa) e "passare da una situazione di passività ad una di attività così da riacquistare, come suggeriva Freud, un controllo retrospettivo sugli avvenimenti".¹⁴

La Carrington prova ad esercitare questo controllo retrospettivo anche attraverso la pratica pittorica e grafica precedente l'anno della stesura di *En Bas*. Secondo Noheden¹⁵ il tentativo ancora inconscio di registrare o comunque di lasciar traccia di questa esperienza drammatica e traumatica si può individuare in due opere del 1941 e 1942: la prima è un quadro intitolato proprio *Down Below* e la seconda un'incisione dall'evocativo titolo *The Dogs of the Sleeper*. Nel quadro, sono presenti figure grottesche che probabilmente, sempre secondo Noheden, riflettono le sue visioni distorte del mondo al tempo della sua malattia mentale; nell'incisione invece la Carrington si autorappresenta come un cane tormentato che si contorce, legato ad un albero, e disperatamente ulula.

Sembra opportuno a questo punto soffermarsi ulteriormente sull'analisi di queste due opere per cercare di trovare altre connessioni con il testo, in modo che dall'incrocio dei dati si possano avanzare ipotesi interpretative, e non solo di carattere psicanalitico. Si deve però tener conto che in più occasioni, nei contributi critici sull'artista si è rilevata una diffusa impermeabilità del suo apparato iconografico ad ogni tentativo di decodificazione.¹⁶ Il quadro *Down Below* ci propone una visione notturna che ha luogo in prossimità di un parco, forse un *hortus conclusus* delimitato in lontananza da edifici con torri e merlature e da un arco di accesso sormontato da una statua equestre alata. In primo piano cinque figure femminili ed un cavallo si presentano enigmatici.



Fig. 3 - L. Carrington, *Down Below*, olio su tela, 1941.

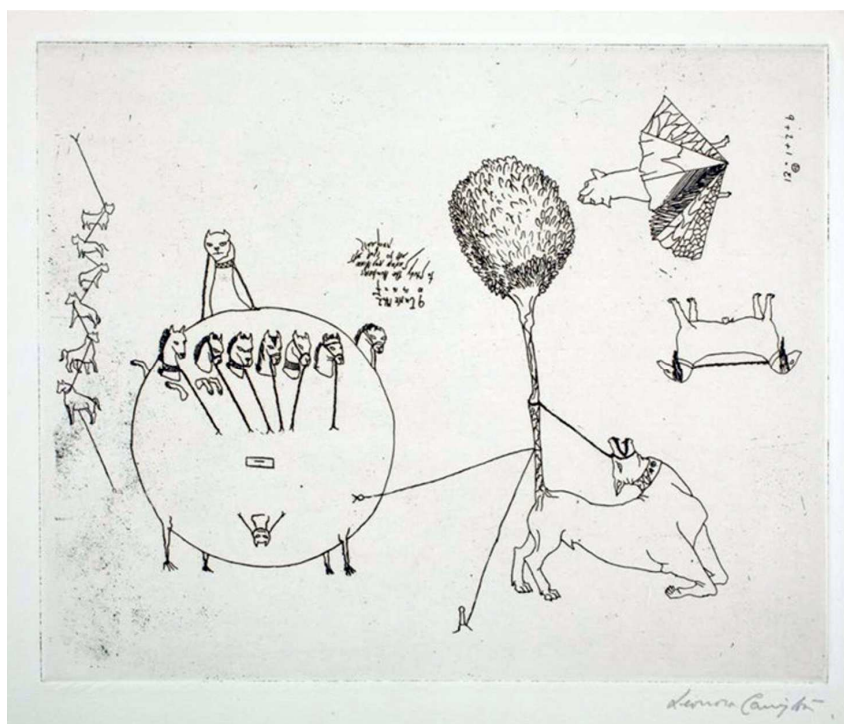


Fig. 4 - L. Carrington, *The Dogs of the Sleeper*, incisione in "VVV", Portfolio, New York, 1942 (un esemplare sciolto è conservato presso il Philadelphia Museum of Art).

Da sinistra una donna nuda dalla lunga capigliatura e dal becco di uccello è semisdraiata sull'erba e, al suo fianco, un busto femminile sembra come emergere dalla terra. Procedendo verso destra, un'altra figura femminile barbata, sempre seduta a terra e priva di braccia, pare una sorta di manichino a più pezzi, come ottenuto con un improbabile collage, mentre al centro un'altra figura femminile, sempre adagiata sul prato, con in mano una maschera decorata con motivi stellati, porta un corpetto nero e calze rosse: il volto sembra coperto da una maschera grottesca provvista di corna di ariete, ed è attraversato da una improbabile dentatura a merletto. All'estrema destra un'altra donna alata in piedi, dalla folta capigliatura e dall'abito lungo di foggia antiquata, sosta come a guardia delle altre convenute; al suo fianco, leggermente in secondo piano, un cavallo, visto di profilo, quasi una sagoma rinascimentale, incede verso il gruppo. Le figure fra di loro non dialogano e, come fantasmi di un'altra realtà, accentuano l'ermeticità della scena. Si potrebbe ipotizzare di avere a che fare con cinque autoritratti che Leonora propone e che riflettono quella sua continua ricerca identitaria, presente non solo in *Giù in fondo* ma anche nei suoi brani letterari autobiografici giovanili, come *La debuttante* e *Il piccolo Francis*, dove l'essere umano e l'animale, metafora in entrambi i casi di Leonora stessa, spesso subiscono una metamorfosi con probabili significati iniziatici legati alla conoscenza del sé. La donna-uccello, per esempio, rappresentando il profondo legame fra il mondo animale e la donna, stabilisce quel sodalizio archetipico che ribadisce la forza primigenia della natura ed allo stesso tempo potrebbe alludere al fatto di essere stata la compagna dell'uomo-uccello, cioè di Max Ernst.¹⁷ Ma il suo corpo candido come la neve e il suo essere seduta a terra è come se alludesse al suo stretto legame con la Dea Madre e alle millenarie raffigurazioni della Dea uccello dal volto di rapace, il cui colore bianco, come quello delle ossa dei morti, allude ad uno stadio alchemico di rigenerazione.¹⁸ Anche la Venere conficcata nel terreno, con il suo colore verde, così antinaturalistico, ribadisce questo stretto connubio con la terra e propone un altro da sé, lontano dagli schemi convenzionali, verso i quali Leonora aveva sempre espresso diffidenza – lontano dalle convenzioni sociali ma anche dalle tradizioni iconografiche occidentali delle rappresentazioni del corpo

femminile spesso associate all'idealizzazione, o rese oggetto del desiderio. La donna barbata senza braccia e dal busto che ricorda i manichini usati dalle sarte, nella rigida postura del corpo, evoca un essere inanimato e come succube di realtà esterne.¹⁹ La donna con la maschera cornuta potrebbe alludere, invece, al desiderio più o meno conscio di nascondere o di giocare con la propria identità, di prendersi una pausa o di sfuggire ai ruoli imposti dalla società, mentre la dentatura, così inverosimile, non può non far ricordare il racconto autobiografico della *Debattente* dove Leonora, per evitare di andare alla festa di debutto nell'alta società, chiede ad una iena sua amica di andarci al suo posto. La donna dall'abbigliamento antiquato forse allude al personaggio storico della Regina Elisabetta, con la quale Leonora si era identificata e che nel testo *Giù in fondo* lei definisce, come abbiamo già detto, "il primo rigetto di escrementi" di cui si deve liberare. La donna dalla folta capigliatura scura e dall'ovale molto regolare potrebbe anche ricordare, per quanto più stilizzato, il volto della stessa Leonora, quindi essere un suo autoritratto in costume. Il cavallo, infine, entità quasi metafisica, nel suo alido incedere allude alla sua adolescenza ed al soggiorno italiano di Leonora a Firenze, quando studiava la pittura di Paolo Uccello. Per questa sua propensione ad utilizzare una iconografia così bizzarra ci sono anticipazioni letterarie, che abbiamo appena citato, ma anche allusioni alla mitologia celtica, immersioni nella letteratura per l'infanzia, studio delle religioni antiche, del mito e della magia. Insomma è evidente, da parte di Carrington, la necessità di attingere a forme alternative di sapere che emergono chiaramente anche nel testo *Giù in fondo*. L'artista afferma infatti:

Non sono mai riuscita a scoprire quanto tempo fossi rimasta nell'incoscienza: giorni o settimane? Quando diventai tristemente ragionevole, mi raccontarono che durante i primi giorni mi ero comportata come diversi animali, che saltavo sull'armadio con l'agilità di una tigre, graffiavo e ruggivo come un leone, nitrivo, abbaioavo, eccetera. (p. 33)

Non è quindi peregrino ipotizzare che anche i ricordi di quelle metamorfosi comportamentali non possano non aver avuto un qualche influsso nella definizione di un apparato iconografico così

complesso. La sua esperienza di follia, o meglio quelle che si possono chiamare esperienze di regressione verso diversi stadi evolutivi della coscienza potrebbero avere ulteriormente stimolato in lei questa consuetudine ad agire su di una soglia rappresentativa dove l'indagine di se stessi è volta a scandagliare il mistero e la meraviglia che ognuno di noi nasconde: un mistero che può essere frutto della fusione/decantazione di molteplici memorie del proprio vissuto, attraverso quel processo di reinvenzione della memoria a cui abbiamo già accennato. Nel testo, poi, la Carrington confessa questo suo altalenante immedesimersi con varie entità, personaggi ed animali:

[...] appesa per i piedi alle sbarre, a "pipistrello", voltando le spalle alla stanza, (e) le esaminavo da tutti i lati e sotto ogni profilo. (p. 34)

[...] credo, ne sono quasi certa, che fu durante la notte che precedette la mia iniezione di Cardiazol che ebbi questa visione. Il luogo somigliava al Bois de Boulogne, mi trovavo in cima ad un piccolo pendio orlato di alberi; sotto di me sulla strada, si trovava un ostacolo simile quelli che avevo visto tante volte al Concorso Ippico; accanto a me, due grossi cavalli erano legati fra loro; aspettavo impaziente che saltassero quella siepe. Dopo aver molto esitato, saltarono e galopparono verso la discesa. A un tratto un cavallino bianco si staccò da loro; i due grandi cavalli sparirono sul sentiero rimase solo il puledro che rotolò fino in fondo e vi restò sul dorso agonizzante. Ero io il puledro bianco. (p. 55)

Più tardi in piena lucidità, sarei andata "Giù in fondo", come terza persona della Trinità. Sentivo che, grazie al sole, ero androgina, la luna, lo Spirito Santo, una gitana, un'acrobata, Leonora Carrington e una donna. In seguito sarei stata Elisabetta d'Inghilterra. Ero la persona che rivelava le religioni e portava sulle spalle la libertà e i peccati della terra trasformati in conoscenza, l'unione dell'uomo e della donna con Dio e il Cosmo, tutti uguali fra loro. [...] Con qualche pezzo di carta e una matita che Josè mi aveva dato, facevo dei calcoli e deducevo che il padre era il pianeta, il Cosmo; raffigurato dal segno del pianeta Saturno. Il figlio era il Sole e io la Luna, elemento essenziale della Trinità, con la conoscenza microscopica della terra, delle sue piante e delle sue creature. Sapevo che il Cristo era morto e finito, che dovevo prenderne il posto perché la Trinità, privata della donna e della conoscenza microscopica, era diventata arida e incompleta. Il Cristo era sostituito dal Sole. Io ero il Cristo sulla terra nella persona dello Spirito Santo. (pp. 57-58)

In un momento di lucidità capii la necessità di trarre fuori da me i personaggi che mi abitavano. Solo la decisione di cacciare Elisabetta si mantenne. Di tutti i personaggi era quello che mi dispiaceva di più. Ebbi l'idea di costruire la sua immagine nella mia camera: un tavolino a tre piedi figurava le gambe, vi posai sopra una sedia a guisa di corpo, e sopra una sedia una caraffa che mi pareva la testa. Nella caraffa conficcai dalie e rose gialle e rosse: la coscienza di Elisabetta; quindi la vestii con i miei abiti e posi a terra, ai piedi del tavolino, le scarpe di Asegurada (infermiera). Avevo ricostruito l'essere umano perché mi potesse lasciare. Dovevo sbarazzarmi di tutto quel che la malattia mi aveva portato – primo rigetto di escrementi – inizio di liberazione. (pp. 69-70)

L'uccello-pipistrello, il cavallo così ricorrente in tutta la sua opera pittorica e letteraria, l'androgina (donna con la barba nel dipinto), una gitana, un'acrobata... Elisabetta d'Inghilterra sono tutte forme di identificazione che potrebbero aiutare nell'arginare l'ermetismo profuso nel quadro: in *Giù in fondo* afferma: "dopo lunghi calcoli arrivai al numero 1600 che evocava in me l'idea della Regina Elisabetta... Credetti di essere la sua incarnazione". (p. 68)

Possiamo affermare che il dipinto potrebbe essere anche un'anticipazione di quella trascrizione dell'esperienza di follia: una risoluzione iconografica che propone in un contesto temporale mitico, cioè senza tempo e nel limitato spazio della tela, diverse e contrastanti identità che nel paesaggio notturno del parco vivono in una contemporaneità spaesante, come incubate in quell'utero-giardino che è l'inconscio dell'artista.

Analogamente, anche l'incisione *The Dogs of the Sleeper* per la sua ermeticità ed il rapporto dialettico che si viene ad instaurare fra le identità del cane e del cavallo, potrebbe rappresentare una anticipazione del testo, come del resto Noheden ha sostenuto, o per lo meno essere considerata una manifestazione di quel disagio che porterà poi Leonora alla trascrizione della testimonianza.

L'incisione, di cui un esemplare, conservato al Philadelphia Museum of Art, in origine era inserito nel portfolio di "VVV" curato da Breton e stampato nel 1942 a New York, propone una tecnica inconsueta dai tratti molto essenziali, senza nessuna forma di tratteggio né di chiaroscuro. Nell'immagine – e Noheden non si sofferma su questo particolare – è presente un secondo cane, anch'esso come le-

gato all'albero, che ha un aspetto molto surreale: il corpo, a cui il cane pare legato da un corto guinzaglio, sostenuto da quattro zampe più simili a quelle di un uccello, è un grande disco circolare che nella parte superiore, vicino al collo, reca sette fra teste di cavallo e di cane, che fuoriescono dal disco e sono come trattenute con briglie molto corte. Solo una testa di cavallo all'estrema destra fuoriesce dal disco, mentre nella parte inferiore del disco-corpo una piccola testa, forse di gatto, disegnata di sotto in su, pare indicare il sesso del cane. Entrambi i cani sono legati ad un albero, che a sua volta è il prolungamento verticale della coda del cane ululante, le cui sembianze più naturalistiche sono smentite da questa improbabile escrescenza arborea.

Sempre sul foglio, a lato e capovolto rispetto ai due cani, compare il disegno di uno strano cane a due teste, cioè, un unico corpo (con un unico organo sessuale) sostenuto da quattro zampe, e con due teste opposte, trattenute da un guinzaglio che le lega fra di loro: una sorta di Giano zoomorfo che, anziché potersi rivolgere al passato come al futuro, rimane incatenato a se stesso ed impossibilitato a procedere in entrambe le direzioni, come costretto in un presente claustrofobico. Scritte capovolte (e Leonora fin da bambina era solita divertirsi con il ribaltamento delle parole o con la scrittura con entrambe le mani) e, a lato, una serie di piccoli cavalli-cani senza occhi disposti verticalmente in fila ed una sorta di cane pipistrello dal lato opposto presentano una immagine quasi da rebus, come le figure esoteriche presenti nei testi per iniziati: dove l'incognita è proprio rappresentata dallo *sleeper*, forse la stessa Leonora.

Lo spazio della lastra è come se fosse stato riempito ruotando la lastra, man mano che si incidevano i vari soggetti: c'è quindi una voluta negazione dello spazio prospettico tradizionale, ribadito dalla mancanza di un fondo ambiente. L'immagine sembra poi la riproposizione come di appunti sparsi, forse redatti in momenti diversi, attraverso un processo automatico. L'identificazione, infine, della Carrington con i cani, di cui parla Noheden, si ricollega a quella ricorrente propensione alla metamorfosi autobiografica a cui l'artista, come abbiamo già visto, ricorre sia nei testi che nella pittura. Ma se di cani si parla, sono cani che conservano in sé l'anima dei cavalli, altra nota e frequente identificazione di Leonora, e potrebbero sug-

gerire il loro ruolo di accompagnatori: il cane è uno psicopompo, cioè una guida delle anime specie nel *post-mortem*; è un animale collegato agli inferi, che custodisce o nei quali dimora; è un animale che mette in contatto con l'al di là in molte mitologie del mondo antico e non è peregrino ipotizzare che, oltre ad impersonare Leonora, possa anche accompagnarla in quel percorso a ritroso verso gli inferi della malattia, perché il viaggio possa avere una funzione salvifica. Ma i cani sono entrambi legati ad un albero e quindi impossibilitati a svolgere la loro funzione: legati ad un albero, come gli stessi cavalli, sono trattenuti da briglie molto corte nel corpo di uno dei cani; ma l'albero fa parte della stessa natura anatomica dell'animale cane, instaurando così un circuito vizioso apparentemente senza uscita. Di queste strane creature mammifere e non, ibridi dalle molteplici fattezze, Leonora ne aveva sentito parlare fin dall'infanzia nei racconti che la nonna irlandese le faceva:²⁰ nella mitologia irlandese, per esempio, il cavallo conosce le strade dell'Altro mondo ed è veggente e guida; l'eroe irlandese Conall Cernach possedeva un cavallo con la testa di cane e il Dio Nodens era il dio della guarigione ed era rappresentato come un cane dalla saliva curativa. Ci troviamo forse di fronte all'emergere di ricordi e suggestioni dell'infanzia che vengono utilizzati e reinventati per veicolare un messaggio che rimane oscuro o comunque ancora sepolto nell'inconscio della stessa Leonora. Anche Freud fornisce una sua interpretazione della figura del cane, associandolo all'istinto sessuale, mentre per Jung – e ci sembra più calzante in questo contesto – il cane rappresenta un sé interiore guardiano degli istinti.

L'incisione, in conclusione, potrebbe essere interpretata come l'avvio di un'operazione di recupero o di rielaborazione, quasi la confessione inconscia di come i tempi siano ancora prematuri per far emergere quelle memorie così scomode. Anche un altro disegno a penna, intitolato *Do you know my aunt Eliza?*, conservato alla Tate di Liverpool e datato 1941, è da considerarsi di questo periodo di transito che precede la trascrizione di *Giù in fondo*.



Fig. 5 – L. Carrington, *Do you know my aunt Eliza?*, inchiostro su carta, Tate Liverpool, 1942.

Il particolarissimo disegno ad inchiostro su carta rappresenta un mostruoso cane-cavallo dal corpo umano e dalle mani-zampe adunche come quelle di un leone che cieco, accompagnato da un essere umano anch'esso privo di occhi. Secondo Grimberg, in questo caso il mostro, questo distorto autoritratto da incubo, caricatura improbabile della stessa Leonora, potrebbe essere uno psicopompo, "il suo accesso al mondo invisibile, il sostentamento della sua realtà interiore, e l'energia che le permette con l'impeto di trascendere l'irrazionalità del mondo umano".²¹ Ma allo stesso tempo la sua ce-

cità, come quella dell'essere umano, impedisce o rende loro difficoltoso il procedere verso quel viaggio di conoscenza, comprensione e salvezza che è rappresentato dalla razionalizzazione della sua esperienza di follia. La stessa Leonora in una intervista afferma: "it is difficult for you to imagine what very hard work it is to reconstruct a complete nervous wreck [...] I think you had better know that I have been very close to lunacy",²² a riprova dell'angosciosa operazione che di lì a poco avrebbe intrapreso.

Ma ci sono ancora altri precedenti in quel breve lasso di tempo, dalla fuga dal manicomio nell'agosto del 1940 all'agosto del 1943, quando inizia la dettatura delle sue memorie che palesano il lento processo di rielaborazione retrospettiva messo in atto dall'artista. In particolare, un dipinto ed un disegno, entrambi del 1942: il quadro intitolato *Green tea* e il disegno dall'enigmatico titolo *Brothers and sisters have I none*. Il dipinto

racconta il momento di transizione da una vita ad un'altra. Sullo sfondo di un giardino all'italiana ritrae una figura femminile in piedi, imbozzolata come un baco da sera e circondata da immagini di morte e rinascita. La donna, un autoritratto, appare addormentata e abbracciata a se stessa, avvolta e legata. Sul capo porta un diadema o una corona di spine e i piedi bianchi e squadrati riposano dentro ad un cerchio disegnato sul prato. La scena rappresenta un momento di stasi, l'attesa prima del ritorno alla vita. Leonora Carrington ancora dorme, appare frastornata, stretta in una camicia di forza mentre, attorno a lei, la natura riprende il suo corso: gli alberi sono colmi di frutta, il sottosuolo è abitato da uova e bozzoli – chiari simboli di futura rinascita – e una cagna dalle mammelle piene di latte è legata, insieme ad un puledro bianco, al tronco di un pero.²³

Ma le figure della cagna e del puledro ricordano molto anche la soluzione adottata nell'incisione *The Dogs of the Sleeper*. E anche qui i due animali hanno la coda che si trasforma in albero ed entrambi sono legati con un corto guinzaglio all'albero che nasce dalla coda dell'altro animale, alludendo, anche in questo caso, alla loro impossibilità a procedere. Leonora, poi, è come legata in una camicia di forza: quel bozzolo-mummia che la avvolge potrebbe infatti essere un palese riferimento alla camicia di forza nella quale spesso era costretta durante l'internamento e allo spesso tempo

simboleggiare quella potenziale rinascita che la conservazione del corpo, nei riti di mummificazione degli antichi Egizi, sottintendeva. Il disegno *Brothers and sisters have I none*, pubblicato nel catalogo della mostra *First Papers of Surrealism*, curata da Breton nel 1942, a cui Leonora partecipa, per certi versi si potrebbe mettere in stretta relazione con il quadro *Green tea* per la presenza di alcuni elementi simili. Le due figure abbracciate ed avvolte in una pelliccia con due teste feline esibiscono mani che sembrano zampe come nel disegno *Do you know my aunt Eliza?* e forse alludono ad un autoritratto androgino provvisto di un solo occhio vedente; la ruota dentata ricorda il copricapo di Leonora nel dipinto *Green tea* e ad essa sono legati la luna alata (“[...] sentivo che grazie al sole, ero androgina, la luna, lo Spirito Santo, una gitana... pp. 57-58), l’aquilone e l’isola, mentre il cane questa volta è libero ed incede verso destra, nella stessa direzione dei cavalli dalla cui groppa fuoriescono le due figure abbracciate: un doppio centauro androgino di cui una figura è bendata e l’altra ha un occhio coperto da una ciocca di capelli, forse un altro autoritratto con un doppio volto.

Anche la firma nel disegno è molto particolare: sotto al suo nome infatti compaiono, oltre alla data 1942, una serie di numeri che forse, oltre ad avere un riferimento autobiografico, rivelano quell’ossessione per la numerologia che Leonora dimostra sia a livello grafico che letterario in più occasioni.

I numeri compaiono infatti anche nell’incisione del Philadelphia Museum e fra le scritte al rovescio si decifra la frase *To study the numbers*, come un’eco quindi di una mania e di un fascino rivelatore e simbolico che ruota attorno al numero, documentato anche nel testo *Giù in fondo*, dove Leonora confessa:

Asegurada mi portava una sedia, mi sedevo a guardare la valle al di sopra del cancello, poi mi mettevo a lavorare i tre numeri che sempre mi ossessionavano: il 6, l’8 e il 20; dopo lunghi calcoli arrivai al numero 1600. (pp. 67-68)



Fig. 6 – L. Carrington, *Green Tea*, olio su tela, collezione privata, 1942.

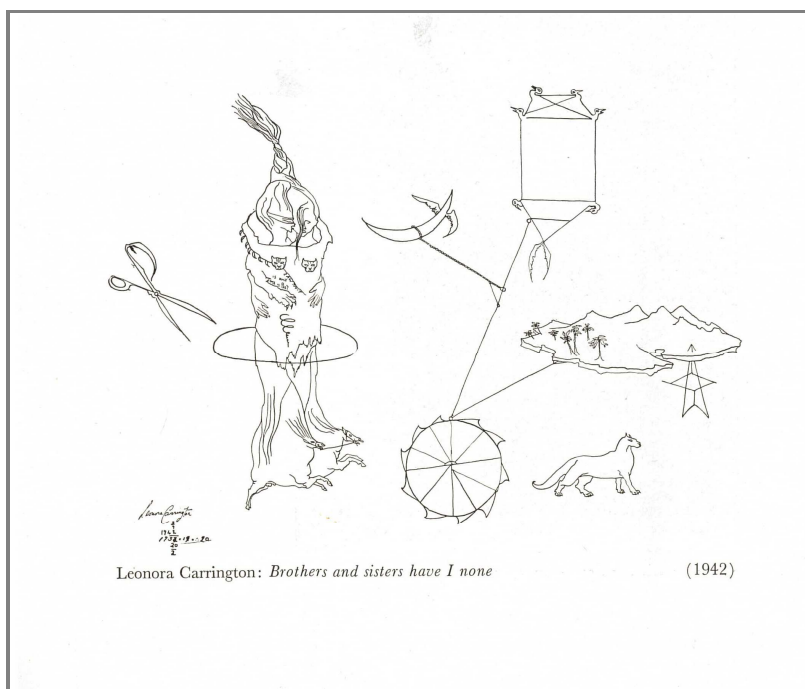


Fig. 7 – L. Carrington, *Brothers and sisters have I none*, disegno in *First Papers of Surrealism*. Hanging by André Breton, his twine Marcel Duchamp, Coordinating Council of French Relief Societies, Inc., New York 1942, s.p.

La presenza delle entità equino-canine, le briglie, i guinzagli e collari come simbolo di costrizione, i numeri scritti al rovescio rispetto alle immagini, la vegetazione dalle forme eleganti, quasi da gotico internazionale, la simbologia del numero sette, presente sia nella incisione con le sette teste di cani e cavalli che nel disegno intitolato *Brothers and sisters have I none*, dove compare stilizzata nell'incrocio fra il disegno di un quadrato ed un triangolo che perforano l'isola, rappresentano un inedito e personalissimo vocabolario di rimandi ed allusioni fra il mitico e l'iniziatico, l'esoterico ed il favolistico che in parte sono svelabili grazie alle considerazioni presenti in *Giù in fondo*. E il libro, a sua volta, sembra essere come preparato e anticipato da una lunga gestazione segnica e pittorica in uno scambio e in una interferenza assai affascinanti.

In conclusione, se la scrittura può avere un ruolo riparativo, la pittura e il disegno, nel loro essere affini come "lusso motorio" alla scrittura, forse aiutano nel riportare in superficie quel non detto, quell'indicibile mistero, quel fantasma che giace indistinto nel profondo dell'artista. Fanno riaffiorare un affascinante coacervo segnico, frutto di molteplici stratificazioni mnemoniche che rivelano una spazialità cerebrale e sinoptica talmente complessa da non potersi ridurre ad una sola chiave interpretativa.

MARIA CHIARA ZARABINI - Diplomata all'Accademia di Belle Arti di Bologna presso il Corso di Pittura e poi laureata in Storia dell'arte Contemporanea presso il DAMS di Bologna, da artista inizia fin dagli anni accademici una ricerca sugli sviluppi tridimensionali di alcuni materiali, quali la tela juta, il legno e la rete di alluminio. Via via sperimenta nuove modalità scultorie, allontanandosi dalle tecniche tradizionali, e concentrandosi sugli aspetti installativi e sul recupero di manualità dimenticate. L'interesse per la fotografia e il video la indirizzano verso il genere autobiografico soprattutto attraverso la modalità del ritratto corporeo, inteso appunto come traccia del proprio passaggio.

NOTE

¹ A tal riguardo si veda S. Ferrari, *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, Laterza, Roma-Bari 1994.

² Particolarmente incisive sono le considerazioni che Martina Corgnati propone nella sua indagine sulle artiste surrealiste, per le quali ravvisa “una tensione verso una dimensione più fluida e più comprensiva della creatività, che rifiuta di fissarsi nella dimensione compiuta dell’opera eccezionale, privilegiando il coinvolgimento totale dei linguaggi, materiali, oggetti, momenti di vita”, in Ead., *Artiste. Dall’Impressionismo al nuovo millennio*, Bruno Mondadori, Milano 2004, p. 141.

³ Il fondamentale contributo di L. Vergine, *L’altra metà dell’avanguardia*, Il Saggiatore, Milano 2005 (la prima edizione con relativa mostra in Palazzo Reale a Milano è del 1980) resta ancora oggi imprescindibile per lo studio, la comprensione e l’approfondimento della creatività al femminile.

⁴ E. Carrington, *Giù in fondo*, trad. it. Adelphi, Milano 1979, pp. 43 e 49. D’ora in avanti tutte le citazioni dell’opera si intendono riferite a questa edizione e il numero di pagina verrà indicato direttamente nel testo.

⁵ Assai utile per la comprensione delle varie fasi di stesura del testo, come delle implicazioni esoteriche e autobiografiche, è il saggio di K. Noheden, *Leonora Carrington, Surrealism, and Initiation. Symbolic Death and Rebirth in “Little Francis” and “Down Below”*, in *correspondencesjournal.com* (“Correspondences”, 2.1, 2014, pp. 35-65).

⁶ Ivi, p. 45.

⁷ La giovanissima Leonora comincia a scrivere neanche ventenne rivelando fin da subito una *verve* ed una originalità particolari, tanto che lo stesso Breton le dedica un capitolo nella sua *Antologia dello humor nero* pubblicata nel 1939. Spesso i suoi testi, grotteschi e con uno spiccato gusto per la metamorfosi dei personaggi, hanno una evidente traccia autobiografica che riflette sia i contrastati rapporti che l’artista intratteneva con la sua famiglia di origine che quelli per esempio con Max Ernst, fonte per lei di grandi ansie causate dalle varie prigionie che il compagno, di origine tedesca, subì durante il suo soggiorno in Francia negli anni della Seconda guerra mondiale. Fra i testi che precedono *En Bas* si possono citare: *La debuttante* (scritto dopo il 1934), *Little Francis* del 1937/38, *La Maison de la peu* del 1938 e *La dame ovale* del 1939.

⁸ Scrive Stefano Ferrari, che a sua volta cita gli studi sul darwinismo neuronale di Edelman: “la memoria è sostanzialmente una forma di vera e propria invenzione, in quanto funziona attraverso complicati, sempre nuovi e originali processi di categorizzazione e di ricategorizzazione, che escludono ogni concezione riduttivamente meccanicistica”, S. Ferrari, *Scrittura come riparazione*, cit., p. 100.

⁹ Molteplici informazioni di carattere biografico e stilistico possono essere desunte dalla recente pubblicazione di G. Ingarao, *Leonora Carrington. Un viaggio nel Novecento. Dal sogno surrealista alla magia del Messico*, Mimesis, Milano 2014.

¹⁰ Si può ipotizzare che la mappa sia stata disegnata in contemporanea con la registrazione della testimonianza, e che forse lo stesso medico Pierre Mabilie, nello stimolarla a fare questa operazione, l'abbia invitata ad abbandonarsi ad una trascrizione che attingesse liberamente dal suo inconscio e dalle sue memorie, senza preoccuparsi dell'aspetto intelligibile del disegno. Il prodotto grafico che ne consegue è ermetico ed evocativo allo stesso tempo, pullulante di una simbologia particolare citata invece in modo più esplicito e lucido nella narrazione. C'è infatti un discreto scarto fra la capacità descrittiva espressa nel testo, dove una certa precisione ci permette di condividere mentalmente i luoghi e il disegno dove la sintesi, anche puerile dei segni, appare più libera e meno condizionata da problematiche letterarie.

¹¹ S. Ferrari, *Scrittura come riparazione*, cit., pp. 99-100.

¹² Il testo verrà poi pubblicato nel 1944 sulla rivista "VVV" fondata da Breton a New York, nel 1945 comparirà la prima edizione francese de "La Revue Fontaine", nel 1973 per le edizioni Le Terrain Vague, mentre quella italiana per Adelphi è solo del 1979.

¹³ S. Ferrari, *Scrittura come riparazione*, cit., pp. 91-92.

¹⁴ S. Ferrari, cit., 94.

¹⁵ K. Noheden, *Leonora Carrington, Surrealism, and Initiation*, cit., p. 53.

¹⁶ Susan L. Aberth in *Leonora Carrington. Alchemy and Art*, Lund Humphries, London 2004, p. 9 afferma: "... is that there is no key with which to decipher her work easily, because there cannot be one. It is not that certain embedded symbols have no meaning; it is that these symbols cannot and do not 'illustrate' ideas in the manner we accustomed to". Aberth spiega che i dipinti della Carrington sono come incisioni alchemiche "profoundly personal interpretation of complex philosophical and magical ideas whose meaning have always been permeable and shifting, encouraging multiple levels of perception". Interessante è il concetto di incisioni alchemiche con cui la studiosa definisce i quadri di Carrington poiché nell'idea dello scavo insito nell'incidere è sottintesa l'incognita della ricerca ma anche dell'attesa che si compia un'operazione di corrosione, se pensiamo alla tecnica dell'acquaforte per esempio, o ancora di più con l'acquatinta, che possano portare alla luce effetti non prevedibili.

¹⁷ Oltre alla assai nota identificazione dell'artista Max Ernst con l'uccello supremo Loplop, non si può non ricordare il dipinto *La vestizione della Sposa* che Ernst dipinse fra il 1939 e il 1940 che, nell'alludere al suo matrimonio, anche se non istituzionalizzato, con Leonora accomuna i due artisti nella propensione al travestimento e alla metamorfosi zoomorfa. Nel dipinto di Ernst, però, la citazione di Cranach affiora evidente nella rappresentazione del corpo fem-

minile, mentre in Leonora i riferimenti iconografici affondano, come si è detto, in tradizioni più antiche che fanno riferimento al culto della Dea Madre.

¹⁸ Sulle molteplici raffigurazioni della Dea Madre fondamentale è il contributo di M. Gimbutas, *Il linguaggio della Dea*, Venexia, Roma 2008 (ma la prima edizione in lingua inglese è del 1989).

¹⁹ Questa idea di essere succube di una relazione particolare con Ernst è ribadita in un'intervista rilasciata dalla Carrington e riproposta in G. Ingarao, *Leonora Carrington*, cit., p. 40 e nota 6. Ma anche il famoso ritratto di Ernst che Leonora realizza nel 1939, le offre l'occasione per autoritrarsi come una giumenta bianca congelata, a riprova di come questa pulsione alla metamorfosi identificativa fosse già ben delineata e dall'altro di come l'artista stesse già incubando un disagio che da lì a poco sarebbe sfociato nell'esperienza di follia.

²⁰ G. Ingarao, *Leonora Carrington*, cit., p. 15.

²¹ S. Grimberg, *Leonora Carrington and Julien Levy*, in *Tribute to Julien Levy*, Auction catalogue, Tajan, Paris 2004, pp. 482-85.

²² Ivi, p. 694.

²³ G. Ingarao, *Leonora Carrington*, cit., pp. 68-69.